
·OPVS·PISANI·PICTORIS·
LIBE R·SV M·

LA CERTOSA
DI
PAVIA

EDIZIONE NUMERATA DI SOLI 200 ESEMPLARI

N.

LA CERTOSA

DI PAVIA

Erasmo da Rotterdam, attraversando la Lombardia nell'autunno del 1506, e soffermandosi alla Certosa di Pavia — già venuta in fama per le sue ricchezze d'arte — esclamava melanconicamente, in mezzo alla schiera di artisti che ancora si affaticava ad imprimere in ogni parte dell'edificio la nota più festosa del rinascimento: « perchè mai profondere tanto denaro ad « innalzare un tempio che dovrà servire solo al salmeg- « giare di pochi monaci, ai quali procurerà solo la noja « del concorso di quelli che cercano il lusso dei marmi? »

Questo lamento — cui l'animo ancor più disdegnoso di Lutero doveva qualche anno dopo fare eco — estrinsecava, nella sua fredda logica, l'impressione di quel vivo contrasto che nella Certosa si era accentuato sempre più fra l'austerità del sentimento religioso che aveva indotto Caterina Visconti al voto di innalzare la Certosa solitaria in mezzo « *l'ampia distesa del lombardo piano* » e quella esuberanza di vita colla quale l'arte volle improntare tutto l'edificio. Eppure ciò che alla mente severa di Erasmo poteva sembrare una inopportuna e spensierata manifestazione, non era che la logica ed ubbidiente estrinsecazione di quella potente volontà che diede vita alla Certosa. Gian Galeazzo, nell'accingersi a sciogliere il voto della moglie, non aveva indugiato a valersi di quell'ajuto che al sentimento religioso poteva apportare il senso artistico, tanto robusto a quell'epoca da compenetrarsi in qualsiasi manifestazione individuale o sociale; e per verità non erano state parole vane quelle colle quali egli, nel novembre del 1394, comunicava al Comune di Siena il proposito di erigere un monastero « *quam solemnius et magis notabile poterimus* » giacchè le ingenti donazioni di rendite annue ammontanti a parecchie migliaia di fiorini d'oro da lui assegnate alla fabbrica, si succedettero a pochi mesi d'intervallo con un crescendo che, nell'opinione popolare d'allora, ingenerò il sospetto non fosse questo sentimento di pietà che lo sfogo di una coscienza tormentata dai rimorsi. In realtà G. Galeazzo aveva valutato quanto il fascino dell'arte potesse rafforzare la propria autorità, poichè la Certosa nel suo pensiero altro non era che l'imponente sepolcreto, le di cui cappelle dovevano accogliere le tombe dei membri della sua famiglia: pensiero nel quale, più che la preoccupazione della morte, dominava la cura per il prestigio della autorità ducale. Così si iniziava la Certosa di Pavia sotto gli auspicii di un sentimento d'arte così forte e così deliberato, che potè tenersi vivo per più di tre secoli, assicurando al monumento quella continuità delle tradizioni artistiche cui si deve se, oggidì, la Certosa si presenta come un esempio completo della evoluzione dell'arte, cominciando dalle forme severe del medio-evo, per arrivare — attraverso a tutta la eleganza del rinascimento ed alla pompa del Cinquecento — sino alle manifestazioni più libere e capricciose del barocco; complesso di varii stili nell'armonia dei quali, quanto rimase sacrificata l'austerità del sentimento religioso, altrettanto si affermò quel soffio di vita che ancora oggidì spira da tutte quelle opere d'arte, le quali, come avevano urtato l'animo austero di Erasmo, dovevano più tardi — col lusso quasi mondano del secolo XVI — lasciare al Montaigne l'impressione di aver visitato, nel 1581 « la corte d'un grandissimo principe » anzichè un monastero.

Fu nel 1396, ai 27 di agosto, che il Duca G. Galeazzo, accompagnato dai figli Giovanni Maria, Filippo Maria e Gabriele, collocava la prima pietra del tempio, alla presenza dei vescovi di Pavia, Vigevano, Novara e Feltre e con grande concorso di popolo, il quale — compiuta la cerimonia — si raccoglieva a banchetto sotto un grande padiglione. Il ricordo della solennità di tale avvenimento rimase così vivo, che cent'anni dopo fornì ancora l'argomento per due bassorilievi del tempio.

Al tracciato delle fondazioni avevano atteso, alcuni giorni prima della cerimonia, varii ingegneri, fra i quali Giacomo da Campione, Marco da Carona e Giovannino de' Grassi, che a quel tempo lavoravano al Duomo di Milano: chi sia stato però l'autore del concetto fondamentale del tempio non appare dai documenti che ci pervennero. Il trovare fin dal luglio di quell'anno menzionato frate Bernardo da Venezia come ingegnere generale dei lavori, potrebbe farci ravvisare in lui l'autore del disegno originale: pure, molte considerazioni ci inducono a ritenere che, come per il Duomo di Milano, anche per la Certosa la disposizione fondamentale sia il risultato di uno studio collettivo, anzichè la creazione di una mente sola: infatti alle operazioni del tracciato delle fondazioni, oltre agli accennati ingegneri, intervennero i priori di altri monasteri, certo per dare consiglio sulle disposizioni richieste dalle regole monastiche: d'altra parte non è difficile il riconoscere nella pianta stessa qualche modificazione intervenuta durante l'esecuzione dei lavori: basterà accennare — per non entrare in considerazioni troppo tecniche che qui riuscirebbero fuori di posto — come, mentre per la parte corrispondente alle navate, la pianta è conforme al tipo adottato a quell'epoca per le Chiese importanti — e basterà rilevare l'analogia grande colla costruzione coeva del S. Petronio di Bologna — a partire dalla navata trasversale la pianta presenti invece una struttura di carattere affatto diverso, nella quale la disposizione tipica delle piccole absidi alle estremità dei bracci di croce e del coro, risponde al concetto di un tempio adatto ad accogliere ed a dar risalto allo splendore dei monumenti sepolcrali della famiglia Visconti. *(Vedi Tav. 45.ª)*

I lavori di costruzione procedettero alacremente durante il dominio di G. Galeazzo: nel 1402, epoca della morte del fondatore, il piccolo e il grande chiostro erano ultimati, assai probabilmente nella forma attuale, ma certo con una decorazione diversa da quella che oggidì ammiriamo, opera della seconda metà del secolo XV: anche per il rimanente periodo del dominio visconteo i lavori si concentrarono particolarmente su tutto quanto si riferiva all'impianto del monastero anzichè alla costruzione della Chiesa. E questo non ci deve far meraviglia, poichè i torbidi politici che susseguirono l'assassinio del Duca Giovanni Maria, avevano messo a grave repentaglio le rendite della Certosa, di modo che

i monaci dovettero stimare prudente il consolidare la loro residenza, prima di dare largo sviluppo alla parte decorativa. Ad ogni modo la Certosa fin dal 1418 aveva acquistato tale nome, che papa Martino V, da Milano dove aveva consacrato la Cattedrale, si recava a visitarla minutamente in ogni sua parte.

Scorrendo i registri delle spese per la fabbrica si nota come nel 1451 le provviste di materiali per la costruzione abbiano assunto un insolito incremento. La data stessa ci può dare la ragione di tale ripresa di lavori. Francesco Sforza — che l'anno prima era riuscito ad impossessarsi del Ducato di Milano — tosto che ebbe sistemate le faccende politiche, non indugiò a comprendere come, per persuadere il popolo che la sua autorità altro non era che la naturale successione del dominio dei Visconti, fosse necessario rivolgere il pensiero al compimento delle opere che i predecessori suoi avevano intrapreso: così, mentre in Milano provvedeva a riedificare il castello visconteo, ed a rianimare i lavori della Cattedrale, rimasti intralciati per le angherie della repubblica ambrosiana, pensò a sollecitare il compimento della Certosa di Pavia: fu appunto negli anni del dominio di Francesco Sforza e del figlio Galeazzo Maria che la costruzione della Chiesa — rimasta di poco fuori terra — venne rapidamente condotta a termine colla costruzione delle volte e colla copertura in piombo. Fu questo il periodo nel quale l'impiego della terracotta ebbe il maggiore sviluppo, e segnò la nota certamente più caratteristica in tutta la decorazione del monumento: risalgono a questo periodo le eleganti loggette che ricorrono lungo le pareti esterne del tempio, le cornici di coronamento, nelle quali la massiccia severità della profilatura lombarda comincia a ravvivarsi colla eleganza del rinascimento, gli arditi pinacoli dei bracci di croce, le finestre trifore della navata trasversale e del coro, nelle quali la forma tipica lombarda, accordandosi a qualche reminiscenza gotica, preannuncia tutta la squisitezza dal rinascimento. Fu quello il periodo in cui il sentimento artistico si mostrò più logico, sapendo equilibrare mirabilmente l'effetto riservato alla struttura architettonica con quello concesso alla decorazione; fu in quegli anni che germogliò e crebbe quella forte schiera di artisti scultori e pittori, i quali seppero compenetrare interamente la loro opera colle linee costruttive, conservando quella unità di concetto e quella fusione di effetti che costituisce il principale pregio di qualsiasi opera d'arte. Ma tale equilibrio non potè durare a lungo, giacchè la rapida evoluzione dell'arte nella seconda metà del secolo XV, doveva ben presto condurre a quella specie di sovraeccitazione del senso artistico per la quale la parte decorativa venne ad invadere ed a sopraffare l'organismo costruttivo, come appunto avvenne per la facciata della Chiesa, di cui riassumeremo brevemente le vicende.

Anche per la Certosa di Pavia avvenne ciò che, quasi di regola si era verificato nelle importanti costruzioni ecclesiastiche del medio evo, nelle quali la facciata — per il significato e la importanza speciale che a questa si voleva assegnare — non ebbe a procedere di pari passo colle rimanenti parti del tempio. Alla Certosa, verso il 1460, già erano compiute le volte delle navate, mentre la fronte non era rimasta che una nuda muraglia. Fu solo nell'ottobre del 1473 che Filippo da Rancate, priore del Convento, stipulava il contratto per la decorazione della facciata coi fratelli Mantegazza, cui si aggiunse ben presto quell'Antonio Amadeo scultore-architetto, che alla Certosa doveva in modo particolare legare il suo nome.

Quale fosse il disegno originale della fronte non ci risulta dai documenti, nè dalle memorie che ci giunsero: solo un indizio indiretto si può desumere dalla rappresentazione della facciata in corso di esecuzione quale si vede scolpita sul fondo di uno dei grandi bassorilievi della porta d'ingresso alla chiesa, e precisamente in quello rappresentante la consacrazione del tempio: in questo bassorilievo *(fig. 1)* al disopra delle finestre dell'ordine inferiore, rappresentate quali sono le esistenti, si vede innalzarsi, in corrispondenza alle navate, il muro rustico della fronte, nel quale si aprono tre finestre circolari: con questa indicazione — cui si può aggiungere l'altra che le due finestre corrispondenti alle navate laterali sono, verso l'interno, terminate ad arco — si potrebbe arrivare a ricostituire le linee prin-



cipali del concetto originario della fronte, la quale doveva indubbiamente collegarsi colla decorazione dei fianchi.

Il concetto della facciata però non tardava a staccarsi dall'organismo costruttivo e dalla semplicità dei fianchi. Un progetto di facciata ancora sufficientemente collegato alla struttura dell'interno è quello che si vede nell'affresco col quale il Borgognone rappresentò G. Galeazzo nell'atto di offrire alla Vergine il modello della Certosa *(Tav. 20.ª)*; in questo modello è conservata solo la finestra circolare della navata maggiore, mentre quelle circolari delle navate minori sono soppresse per lasciar risvoltare sulla fronte le loggette dei fianchi: la linea terminale della facciata, colle cornici inclinate secondo la pendenza delle falde di tetto, conserva tutta la caratteristica delle costruzioni lombarde: il solo accenno di evoluzione verso il rinascimento sta nella decorazione della porta e delle finestre bifore a candelabro, come pure nello scomparto del basamento a lesene e nicchie, quale, all'epoca del dipinto, era già stato iniziato. Questo disegno può essere, senza tema di errore, attribuito a Guiniforte Solari, architetto della fabbrica verso il 1478, alla quale epoca sappiamo essere stata eseguita una *cornice di marmo morello*, la quale è appunto la profilatura di finimento nel grande zoccolo della facciata. Ma anche tale progetto non ebbe molta fortuna: nel gennaio del 1481 moriva il Solari, moriva poco dopo Cristoforo Mantegazza, uno dei principali esecutori del basamento e, col succedersi di altri architetti e di altri artefici, si andava accelerando quella evoluzione, già per sè stessa rapida, che si compiva nel carattere decorativo del tempio. Così nel breve periodo di tempo che ancor rimaneva per giungere dall'anno 1481 all'anno 1490 — epoca nella quale la soluzione della fronte si concreta definitivamente nel concetto che oggidì ammiriamo — due altre soluzioni trovano modo di estrinsecarsi in modelli di cui ci rimane un ricordo in altri due bassorilievi della Certosa: primo, in ordine di data, va ritenuto quello che figura in uno dei bassorilievi del mausoleo di G. Galeazzo, rappresentante la cerimonia della collocazione della prima pietra *(fig. 2)*; in questo le linee orizzontali si accentuano sempre più, mentre le cornici inclinate di coronamento, in corrispondenza alle navate laterali, sono sostituite dalle grandi volute di raccordo, così caratteristiche nel rinascimento, e la navata maggiore termina colla forma, pure così caratteristica, di un semicerchio: l'altro concetto, raffigurato in un bassorilievo della porta della chiesa, rappresentante ancora la collocazione della prima pietra, *(fig. 3)*; aggiunge le volute di raccordo anche alle parti estreme della fronte, accentuando sempre più le forme del rinascimento.





Ma col 1490 l'Amadeo, lasciati i lavori di Milano, ritornava alla Certosa e si accingeva a quel modello in terracotta pel quale gli furono pagate lire imperiali 200 (lire 2800) e che doveva diventare il concetto definitivo della fronte. I lavori furono ripresi con grande alacrità, tanto che tutta la parte della fronte sottostante alla galleria che corona il primo ordine *(Tav. 3.ª)* — vale a dire la parte più ricca e più caratteristica di tutta la facciata — già era compiuta nel 1498, allorquando l'Amadeo ebbe nuovamente ad abbandonare i lavori della Certosa per dedicarsi a quelli del Duomo di Milano.

Al compimento della fronte attese dopo quell'epoca Cristoforo Lombardo, nuovo architetto della fabbrica, ed è a credere che il concetto dell'Amadeo non abbia subito notevoli modificazioni nella parte superiore alla prima galleria, perchè questa si collega abbastanza intimamente colla parte inferiore, sebbene si avverta facilmente una maggiore sobrietà di decorazione: si può quindi concludere che la facciata quale oggidì si vede *(Tav. 2.ª)*, benchè sia il risultato di una successione di varii progetti dovuti a varii artisti, debba riguardarsi nella sua parte più integrante e caratteristica come opera dell'Amadeo: la tradizione, ancor viva oggidì, che

autore della facciata sia stato Ambrogio da Fossano detto il Borgognone ha forse la sua origine dall'intervento che questo pittore potè avere nello svolgimento della parte puramente decorativa.

Varcata la soglia della grande porta — la quale nella sua parte superiore si presenta come lavoro rimasto incompiuto — si penetra nell'interno del tempio, e tosto quell'impressione di eccessiva ricchezza che la fronte della chiesa ha lasciato negli occhi viene temperata e corretta dalla severa eleganza delle ampie navate *(Tav. 10.ª)*. Lo stesso Presidente Des Brosses che, visitando la Certosa nel 1739, aveva giudicato severamente la facciata « une magnifique galimatias de tous les ornements « imaginables distribués sans choix et sans goût » non potè a meno di aggiungere subito « l'interieur frappe en entrant par sa magnificence, sa bonne proportion, sa voute » e conchiudeva « c'est une des choses que j'ai vues en ma vie qui m'a le plus satîsfait ». E per verità nell'interno l'impressione di ricchezza è ottenuto con una grande parsimonia di mezzi e senza guastare lo svolgimento armonico delle linee architettoniche, che compongono l'ossatura del tempio. Dalla semplicità dei piloni della navata, l'occhio è attratto alle volte nelle quali le cordonature a sesto acuto si alternano con quelle a tutto sesto, inquadrando gli spicchi di volta decorati colle svariate ornamentazioni geometriche o colle figure di santi dipinte dai Borgognoni *(Tav. 11.ª)*: alla ricchezza delle volte si contrappone quella delle cappelle che fiancheggiano le navate laterali: attraverso al luccicchio dei bronzi delle ricche cancellate che chiudono le cappelle e la navata trasversale *(Tav. 14.ª)* appare il lusso dei marmi degli altari, le scolture e gli intarsii marmorei dei pallii, le preziose pale dipinte dal Borgognone *(Tav. 12.ª)*, dal Perugino, da Macrino d'Alba, i vetri colorati di Cristoforo de Mottis e di Stefano da Pandino, gli affreschi di Storer ed altri allievi di Procaccino, i quali hanno in parte sostituito le decorazioni originali del Borgognone, di cui non si salvarono che le mezze figure sopra le porticine che dalle cappelle conducono alla navata trasversale. Ma in questa navata l'opera del Borgognone ha conservato tutta la sua importanza. Le pareti dipinte nella parte inferiore a motivi architettonici del rinascimento, eseguite con una grande spigliatezza non disgiunta da ingenuità, hanno lasciato nella parte superiore un largo campo al pennello del Borgognone e dei suoi allievi. Notevoli innanzi tutto le due tazze delle absidi dei bracci di croce, rappresentanti l'incoronazione della Vergine colle figure di Francesco Sforza e Lodovico il Moro *(Tav. 19.ª)*, e la presentazione del modello della Certosa alla Vergine fatto da Gian Galeazzo *(Tav. 20.ª)*: il fondo di questi due dipinti è tutto a figure di angeli, motivo così caratteristico del Borgognone ch'ebbe a riprodurlo anche nell'abside di S. Simpliciano a Milano: sono pure da rilevare le figure di santi che fiancheggiano queste due composizioni, nelle quali traspare una lieve influenza mantegnesca, e le decorazioni caratteristiche, a festoni di frutta ed angeli, che si distendono sulle pareti verticali in corrispondenza alle volte.

Le opere di scoltura che adornano la navata trasversale non sono di minore pregio delle pitture: richiamano anzitutto l'attenzione le due porticine che dalla navata trasversale conducono alla sacrestia vecchia ed al lavabo: eguali fra loro nell'assieme delle linee architettoniche, presentano però una grande varietà nei particolari, e mentre l'una riesce specialmente interessante per la serie dei ritratti delle duchesse di Milano *(Tav. 15.ª)* l'altra va adorna coi medaglioni dei duchi.

Nel braccio di sinistra di questa navata trasversale, vennero recentemente ricomposte le due statue funerarie di Lodovico il Moro e di Beatrice d'Este: scolpite dal Solari, soli frammenti rimasti del monumento funerario che, su disegno di Giovanni della Porta, sorgeva nella Chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano. Questo monumento andava disperso in seguito ai rivolgimenti politici del Ducato di Milano nel primo quarto del secolo XVI, e le due statue - acquistate nel 1564 da Oldrado Lampugnano per scudi 38 — vennero in quell'anno trasportate alla Certosa di Pavia: così volle il destino che pochi mesi dopo la definitiva sepoltura dei resti di Gian Galeazzo nel mausoleo, del quale parleremo fra poco, fossero raccolte in quella stessa navata le statue giacenti di Lodovico e di Beatrice, quasi ad esaudire in parte il volere di Gian Galeazzo che aveva sognato di fare della Certosa la sepoltura dei Duchi di Milano; la figura di Beatrice « coucheé — scrive Miss Mary Robinson — « avec un air de candeur enfantine répandu sur ses « traits doux, adorables, irreguliers, sur sa bouche aux « lévres doucement fermées d'enfant aimée, feignant « de dormir » pare riposi dolcemente dopo una delle allegre gite fatte alla Certosa in compagnia della Duchessa rivale Isabella d'Aragona, in una delle quali gite, compiuta nel giugno del 1491, Lodovico, movendo loro incontro, trovò « che le prefate Duchesse erano come le « donne loro tutte vestite a la Turchescha, de la qual « fogia è stata auctore la prefata mia consorte, Beatrice, « et l'ha facta fare in una nocte ».

Varcando l'elegante porticina di sinistra, si arriva alla Sacrestia vecchia, nella quale richiama l'attenzione la finitezza di lavoro dei capitelli pensili che sorreggono le robuste cordonature della volta decorata a stelle su fondo azzurro: nè va passato sotto silenzio il pavimento in laterizio a disegno geometrico, ultimo avanzo del pavimento originario, il quale alcuni anni or sono, venne non troppo felicemente rinnovato nelle navate: è in questa sagrestia che si ammira il grande trittico in dente d'ippopotamo, composto di sessanta bassorilievi rappresentanti i fatti della Storia Sacra, con più di novanta statuette, il tutto ravvivato da ornamenti in oro, opera paziente di Baldassare degli Imbriachi, la quale formava una volta la decorazione dell'altare maggiore, come risulta dalla breve descrizione della Certosa fatta da Lemoyne Pasquier al principio del secolo XVI: fra i molti quadri appesi alle pareti non va dimenticata la tavola del Borgognone rappresentante S. Agostino.

La pesante chiusura marmorea *(Tav. 22.ª)* che divide la navata trasversale del capocroce della Chiesa contribuisce a dar maggior risalto alle ricchezze accumulate nel coro e nell'altare maggiore: varcata la porta, la quale nella parte verso l'abside è decorata cogli eleganti stucchi di Galeazzo Alessi, si veggono lungo le pareti i quarantadue stalli del coro, opera di Bartolomeo da Mantova, l'eleganza delle cui linee è ravvivata dalle figure di santi intarsiate da Pietro da Velate, probabilmente sopra disegni del Borgognone: questo lavoro eseguito sul finire del XV secolo, scampò fortunatamente or son quarantanni alla rovina di un completo deperimento mercè le cure e l'interesse del conte Ambrogio Nava. La ricchezza e profusione dei marmi e dei bronzi nei parapetti, nei candelabri, nell'altare maggiore colla cattedra ed il leggio, assai meglio che da una minuta descrizione, è resa evidente dalle *Tavole 23,ª 24,ª 25,ª 26ª* e *27ª*. Tutto quel cumulo di bronzi e di marmi preziosi, incorniciato dalle potenti e robuste composizioni colle quali il genio di Daniele Crespi animò le pareti del coro, impressiona vivamente ogni visitatore: ma invano si cerca in mezzo a tanto lusso quel raccoglimento e quella austerità monastica che vi dovette trovare Francesco I quando, la sera della memoranda battaglia di Pavia, prigioniero volle riparare nella Certosa ad udire le preci dei monaci che salmeggiavano nel coro. Se questo coro presenta un concetto decorativo di tanta magnificenza, si deve al volere di Lodovico il Moro, vero continuatore delle tendenze artistiche di G. Galeazzo; infatti in una lettera che Lodovico nel 1491 indirizzava ad Isabella si legge: « essendo andato questi « dì a la Certosa qui, el qual loco la S. V. ha veduto, et « parendomi che 'l coro non fosse secundo la decentia « del resto de lo hedificio, gli ritornai heri l'altro et lo « feci ruinare designandolo come haveva ad stare » dal quale passo appare non solo l'interesse, ma anche l'intervento autoritario che il Duca Lodovico ebbe ad esercitare nei lavori della Certosa.

Abbandonando il coro per ritornare nella navata trasversale, si trova a sinistra la porta che conduce all'altra sacrestia vecchia, dove si ammira il Lavabo *(Tav. 29.ª)* finamente scolpito da Alberto da Carrara negli ultimi anni del 1400, il pozzo con medaglioni in marmo nero, un affresco del Luini esistente una volta in una delle celle dei monaci - e la magnifica vetrata rappresentante S. Bernardo collo scritto: *oprs Christofori de motis 1477:* nè vanno dimenticate, per il loro finissimo intarsio, le imposte in legno della porta d'accesso al Lavabo.

Chi si avvia dalla porta del Lavabo alla porta che mette alla Sacrestia nuova, trova a sinistra, disposto in una delle absidi del braccio di croce, il mausoleo di Gian Galeazzo Visconti: è una edicola isolata, a pianta rettangolare, in marmo di Carrara la cui parte inferiore

è aperta da sei arcate finamente scolpite attraverso le quali si vede l'urna funeraria colla statua giacente di G. Galeazzo e le figure simboliche della Fama e della Vittoria, *(Tav. 16.ª)*: la parte che sopra la cornice di coronamento delle arcate si innalza a guisa di attico, presenta nel mezzo della fronte principale una nicchia contenente la statua della Vergine col bambino, mentre tutto intorno è adorna di bassorilievi rappresentanti i fatti principali della vita di G. Galeazzo, dei quali sono particolarmente interessanti quello commemorante la fondazione della Certosa, vedendovisi rappresentato il modello del tempio, e l'altro di maggiori dimensioni rappresentante una battaglia. Questo monumento venne cominciato verso il 1490 dallo scultore G. Cristoforo Romano, venuto a Milano a quell'epoca, ed il suo nome sta così scritto nel mezzo della fascia inferiore dell'architrave *Joannes Cristophorus Romanus faciebat*. Il mausoleo però non è interamente opera sua: Benedetto Briosco artista lombardo vi collaborò — come risulta da un atto notarile del 1494 ai 14 di agosto — lasciando pure il suo nome sullo zoccolo della statua della Vergine: vi dovette collaborare altresì Jacobino de' Boni, che nel 1494 si recava coi disegni a Carrara per la provvista di marmi *per la perfezione del Sepolcro di Gian Galeazzo*: la spesa per tale lavoro era stata fissata « *d'accordo in L. 8000 e L. 100 de donativo* ». Il sarcofago destinato a contenere le spoglie di G. Galeazzo e di Isabella di Valois, venne eseguito molto tempo dopo, verso il 1560 dall'architetto Galeazzo Alessi, il quale a quell'epoca si trovava occupato a Milano nei lavori del Palazzo Marino e di S. Celso, e che per la Certosa stessa ebbe a compiere altri lavori, come ad esempio, all'esterno della Chiesa i pinacoli che coronano i contrafforti dei fianchi, e all'interno le pile dell'acqua santa e la parete ad oriente della chiusura del Coro ornata di squisiti stucchi. In questo sarcofago ai 20 di dicembre del 1562 vennero racchiuse le spoglie di G. Galeazzo Visconti e della di lui prima consorte Isabella di Valois: la spoglia di G. Galeazzo era stata trasportata alla Certosa fin dal 1474, dopo esser stata custodita a Pavia nella basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro: la spoglia di Isabella fu trasportata da Orleans alla Certosa più tardi nel 1510; e nell'attesa che fosse ultimato il mausoleo — il cui compimento subì una lunga interruzione nella prima metà del secolo XVI, assai probabilmente a cagione delle vicende di guerra che turbarono il territorio milanese — le spoglie ducali vennero conservate in altro sarcofago eretto vicino all'altar maggiore, il quale era sormontato dalla statua equestre del Duca, come riferisce lo storico Commines, che nell'ottobre del 1494 ebbe a visitare la Certosa.

Una piccola porta aperta nella parete di fondo della navata trasversale, conduce all'ampia sala della Sacrestia nuova *(Tav. 31.ª)* decorata nella parte inferiore delle pareti con rivestimento in legno intagliato, e nella volta cogli affreschi dei pittori Sori e Casolani: la parete di fondo di questa Sacrestia è ornata con una pala d'altare, cominciata da Andrea Solari nel 1515 e terminata da Bernardino Campi nel 1579: nel mezzo della sala venne da pochi anni collocato un grande armadio racchiudente i 13 corali ed antifonarii miniati che alla Certosa furono restituiti recentemente dalla Biblioteca Braidense di Milano, dove erano stati asportati.

Un'altra porta di fronte al mausoleo di Gian Galeazzo, conduce al piccolo chiostro: la decorazione di questa, dalla parte verso il chiostro è una delle opere più pregiate dell'Amadeo, il quale nello zoccolo del bassorilievo volle inciso il suo nome *Iohannes Antonius De Madeo fecit opus (Tav. 32.ª)*.

Il fianco della chiesa veduto dal piccolo chiostro colpisce per l'armonico aggruppamento di masse e per la varietà di linee colle quali si presenta da quel punto *(Tav. 33.ª e 35.ª)*: le pareti della navata si scaglionano coronate dalle eleganti cornici in terra cotta e solcate da quei leggiadri loggiati che, ricorrendo lungo tutto il contorno della chiesa, imprimono una nota gaja e danno leggerezza a tutta la costruzione; sul davanti i massicci contrafforti, staccandosi dalla massa del tempio, si trasformano in gugliette variamente capricciose, mentre nel fondo sovrastano e si sovrappongono gli ordini di colonne fascianti la cupola. Tutta la copertura che attualmente — eccettuata quella del cupolino — è in tegole ordinarie, era originariamente in piombo, di cui la Certosa venne nel 1798 spogliata dai Francesi, come avvenne, a quell'epoca, per le chiese di S. Lorenzo, S. Fedele, S. Nazaro, S. Ambrogio ed altre in Milano.

Il porticato del piccolo chiostro, le cui arcate in terracotta presentano due tipi diversi, ma egualmente interessanti di decorazione *(Tav. 36.ª e 37.ª)* conduce all'ampia sala del Refettorio, la cui parete di testa è decorata coll'affresco rappresentante la Cena, eseguito dal pittore Ottavio Semini condotto assai probabilmente alla Certosa dall'architetto Alessi che a quell'epoca già si valeva in Milano dell'opera di questo artista per il Palazzo Marino: nelle lunette della volta al di sopra della cornice si ritrova il simpatico pennello del Borgognone che vi dipinse le mezze figure di profeti e santi, al quale si deve altresì la Vergine col bambino dipinta nel mezzo della volta: al di sopra del rivestimento delle pareti in legno scolpito, sporge il pulpito che serviva per la lettura mentre i monaci erano raccolti a mensa *(Tav. 38.ª)*.

Dal piccolo chiostro, un andito di fianco ad un lavabo in terra cotta, conduce al grande chiostro, passando dinanzi alla porta della biblioteca, la quale non presenta particolare interesse. L'occhio è tosto attratto ed affascinato dalla scena che si presenta allorchè si arriva al porticato che conduce alle celle dei monaci *(Tav. 39.ª)*. L'ampio recinto tutto ad arcate leggieri, popolate di statue e medaglioni in terra cotta *(Tav. 40.ª)*; mette tosto nell'animo il senso di quella solitudine e di quella quiete monastica che la ricchezza e il lusso delle altre parti del monastero non lasciano intravvedere: e l'impressione si fa sempre più viva allorquando si penetra in una delle ventiquattro abitazioni, affatto separate, ognuna delle quali era destinata alla solitaria dimora di un certosino: quanti pensieri si affollano alla mente girando in quelle deserte celle *(Tav. 42.ª)*, ed in quei piccoli giardini tutti chiusi da muri entro ai quali, per tanto volger di tempo, continuò ad asserragliarsi l'esistenza d'un uomo. Una visita al Cimitero *(Tav. 43.ª)* completa questa forte impressione della vita monastica, giacchè la quiete solenne di quel recinto, dominato dalla mole del tempio, invitando la mente ad un profondo raccoglimento, ci fa quasi comprendere quella mortificazione del corpo che qui traeva il certosino a preparare colle proprie mani la fossa che doveva accoglierlo.

Passando dal grande chiostro nel vasto recinto della ortaglia che si distende attorno al monastero, la mente si rianima alla vista del pergolato a colonne che conduce all'ampia peschiera: veduta da questo punto *(Tav. 44.ª)* la Certosa, circondata da ogni parte dal verde e dalla solitudine dei campi, colla elegante varietà delle cornici, delle absidi, delle finestre e delle guglie, col tono dominante della terracotta ravvivato dal bianco intonaco delle fascie e dei fondi dei loggiati, richiama il pensiero a quella epoca remota, ma pure così viva in cui l'arte ebbe tanta forza per affermarsi così splendidamente anche in mezzo alla monotona distesa verdeggiante del piano lombardo.

Luca Beltrami.

INDICE DELLE TAVOLE

SPIEGAZIONE DELLE LETTERE

della

PLANIMETRIA GENERALE

TAVOLA N. 45

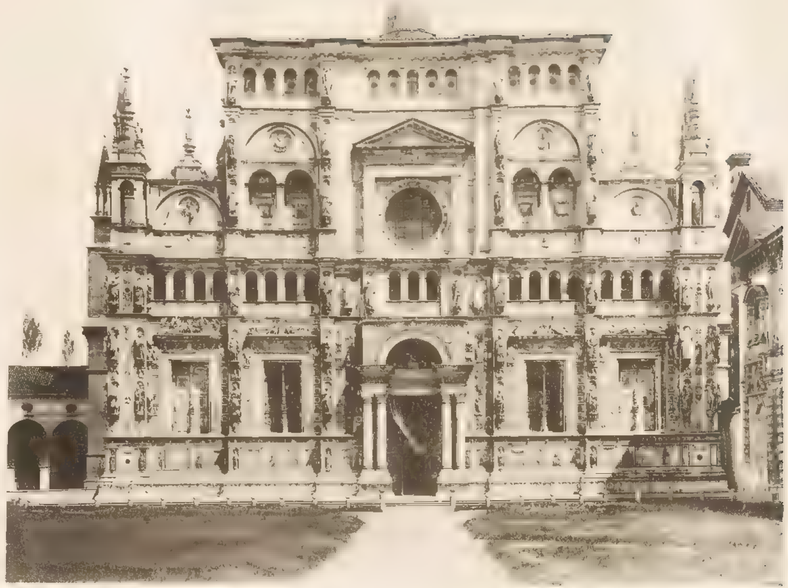
a PONTE E VESTIBOLO D'INGRESSO
b PIAZZALE DAVANTI LA CHIESA
c CHIESA
d CORO
e e SACRESTIA VECCHIA E LAVABO
f SACRESTIA NUOVA
g CHIOSTRO PICCOLO
h BIBLIOTECA
i REFETTORIO
j CORTILE DEL CAPITOLO
k SALA CAPITOLARE
l CELLA MONASTICA
m GRANDE CHIOSTRO
n n ABITAZIONE DEI CERTOSINI
o CORTE DELLA CUCINA
p CUCINA
q CORTILE DETTO DELLA FAMIGLIA
r CORTE DI SERVIZIO
s s GIARDINI
t CORTE DI SERVIZIO
u SALA TERRENA DEL PRIORE
v LAVATOIO
z GALLERIA DEL PALAZZO DUCALE

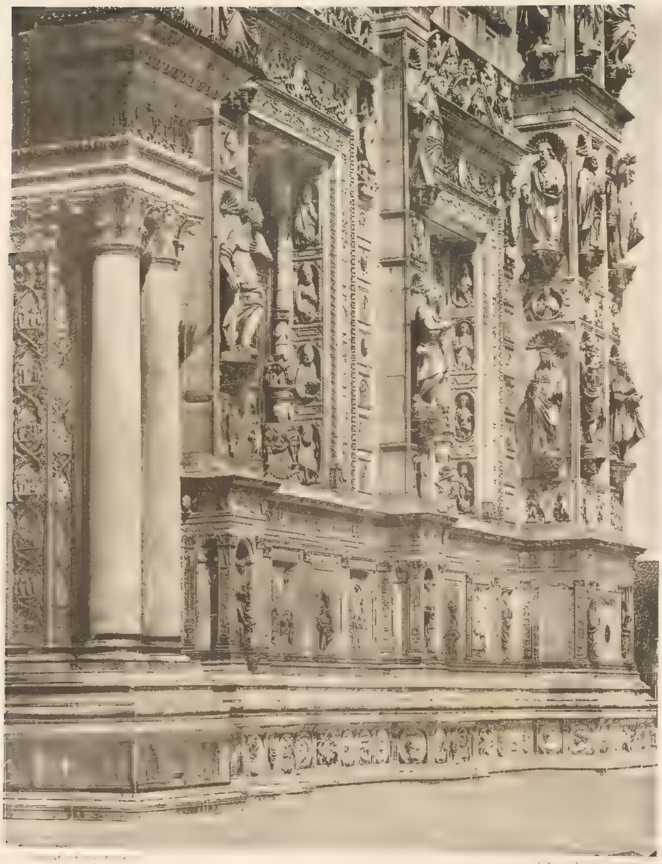
Impress. [illegible]

PAVIA



CERTOSA DI PAVIA





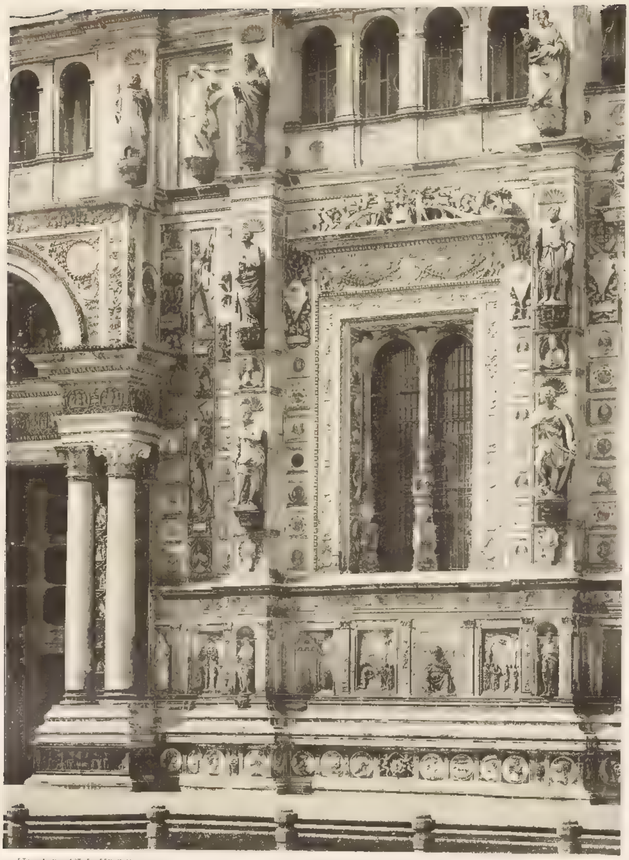
PARTE INFERIORE DELLA FACCIATA

CERTOSA DI PAVIA



PORTA DELLA CHIESA





PARTICOLARE DELLA FACCIATA CON UNA FINESTRA

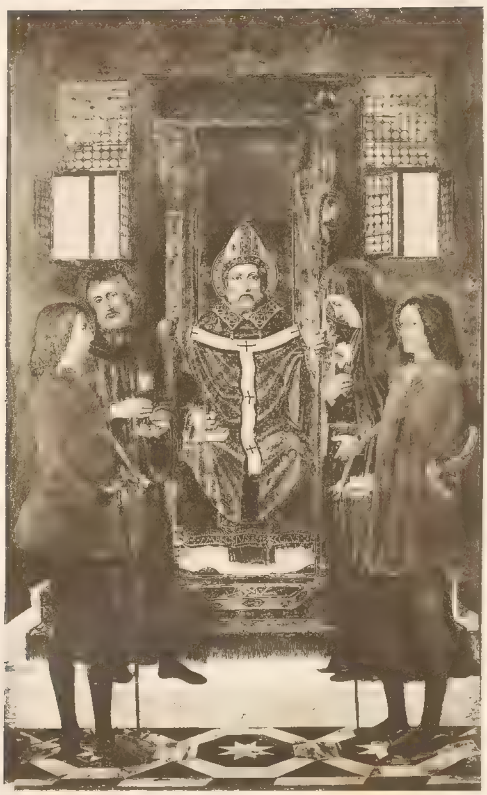












TAV. 3



TAV. [illegible]



STAB. MENT. [illegible] — [illegible]

[illegible]



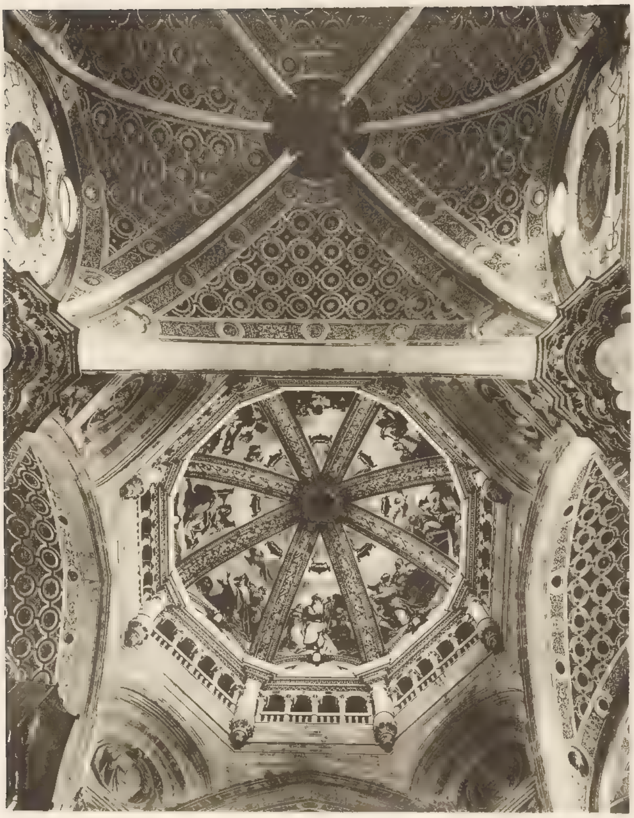
CERTOSA DI PAVIA



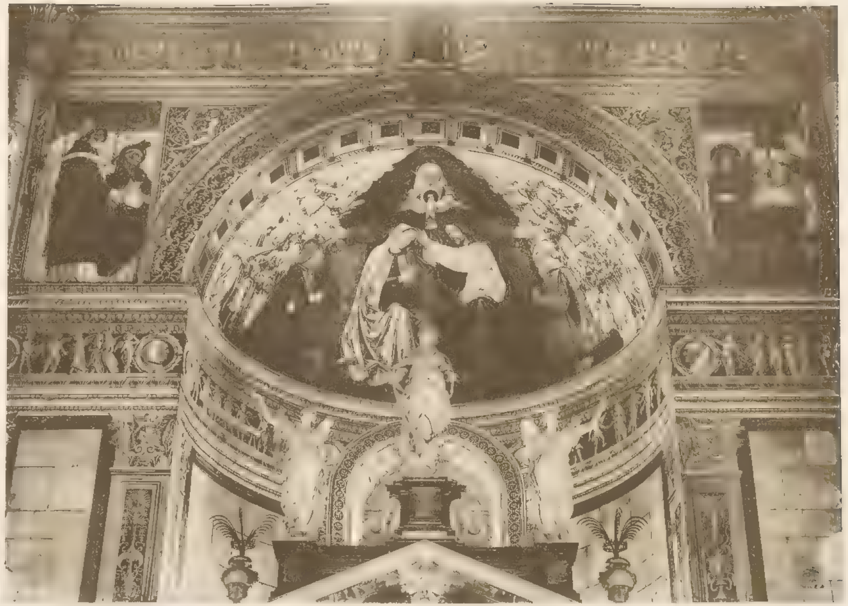
[illegible]




CERTOSA DI PAVIA



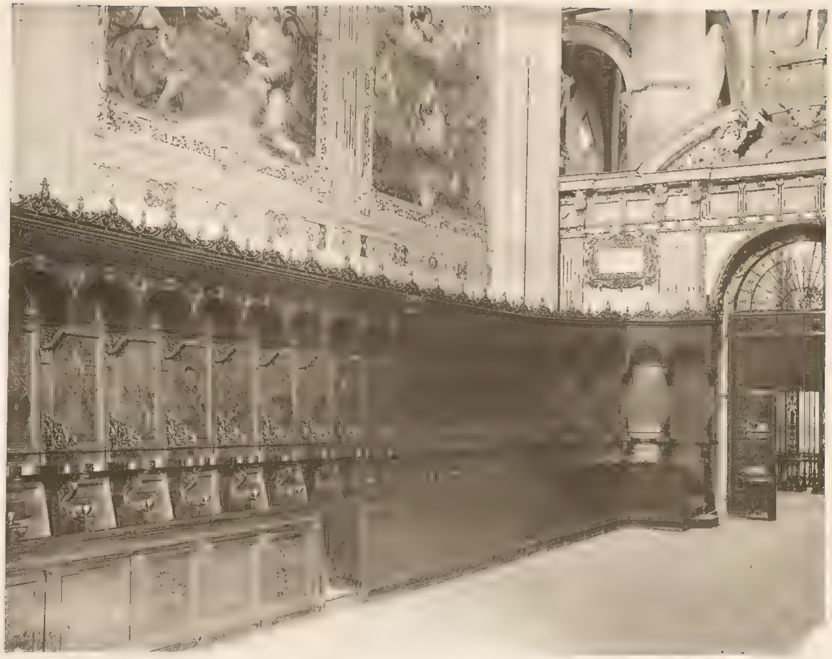
[illegible]

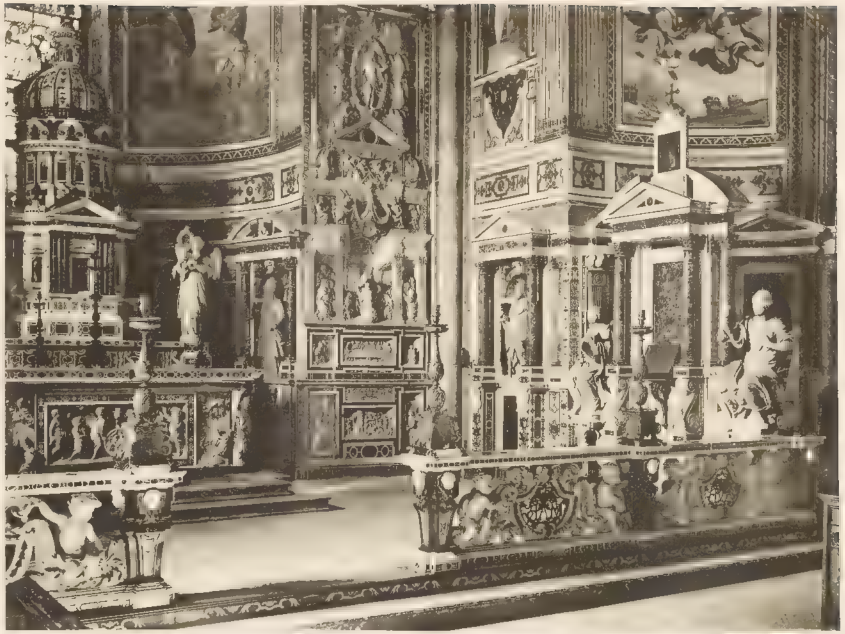




CERTOSA DI PAVIA







CERTOSA DI PAVIA

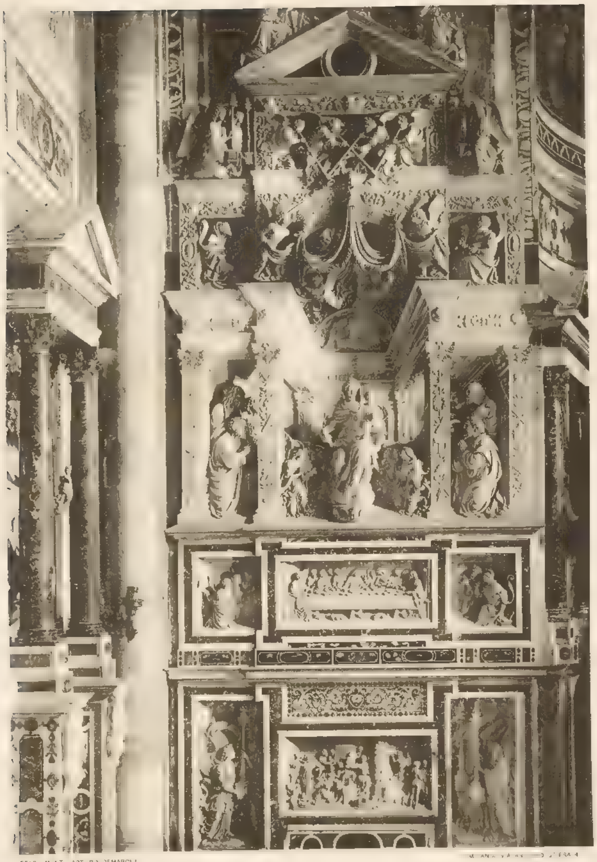


ALTARE MAGGIORE [illegible] ORSOLI[illegible]



[illegible] ALTARE [illegible]

CERTOSA DI PAVIA

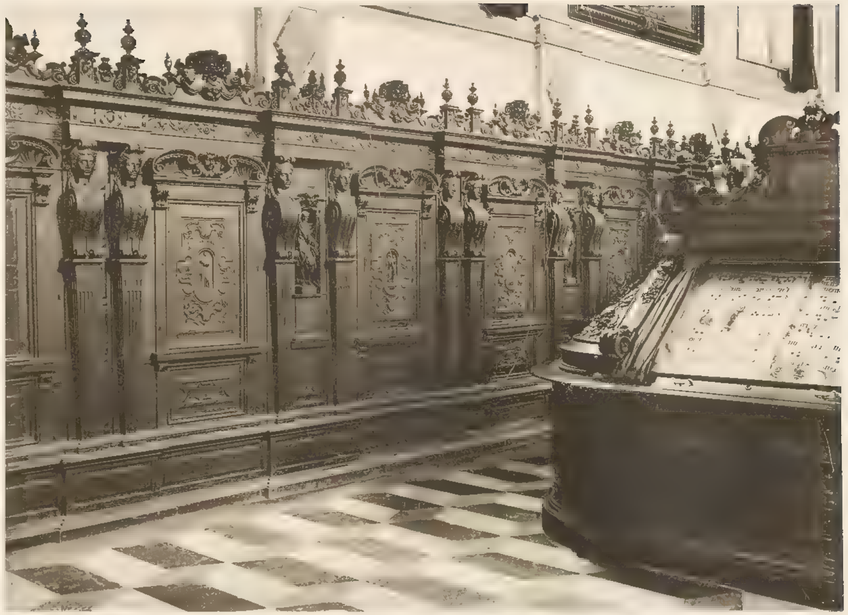








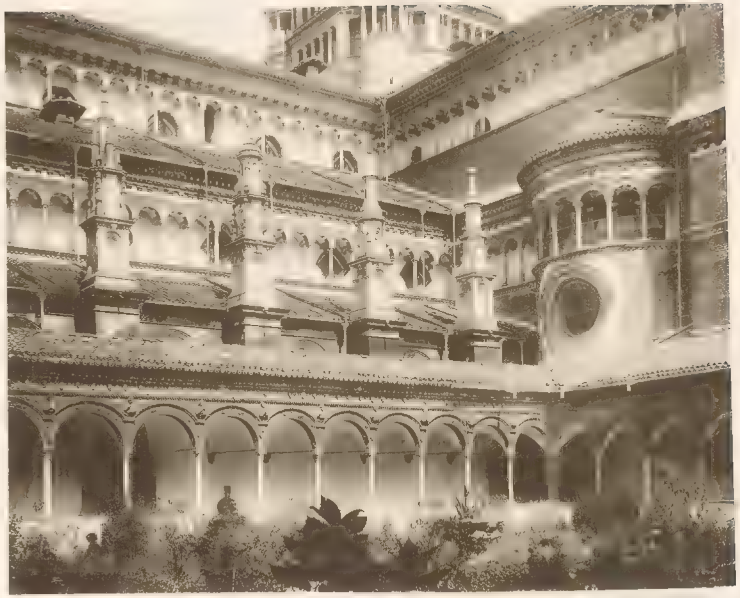












CERTOSA DI PAVIA







CERTOSA DI PAVIA







TAV. [illegible]



[illegible]

CER OT D. PAVIA

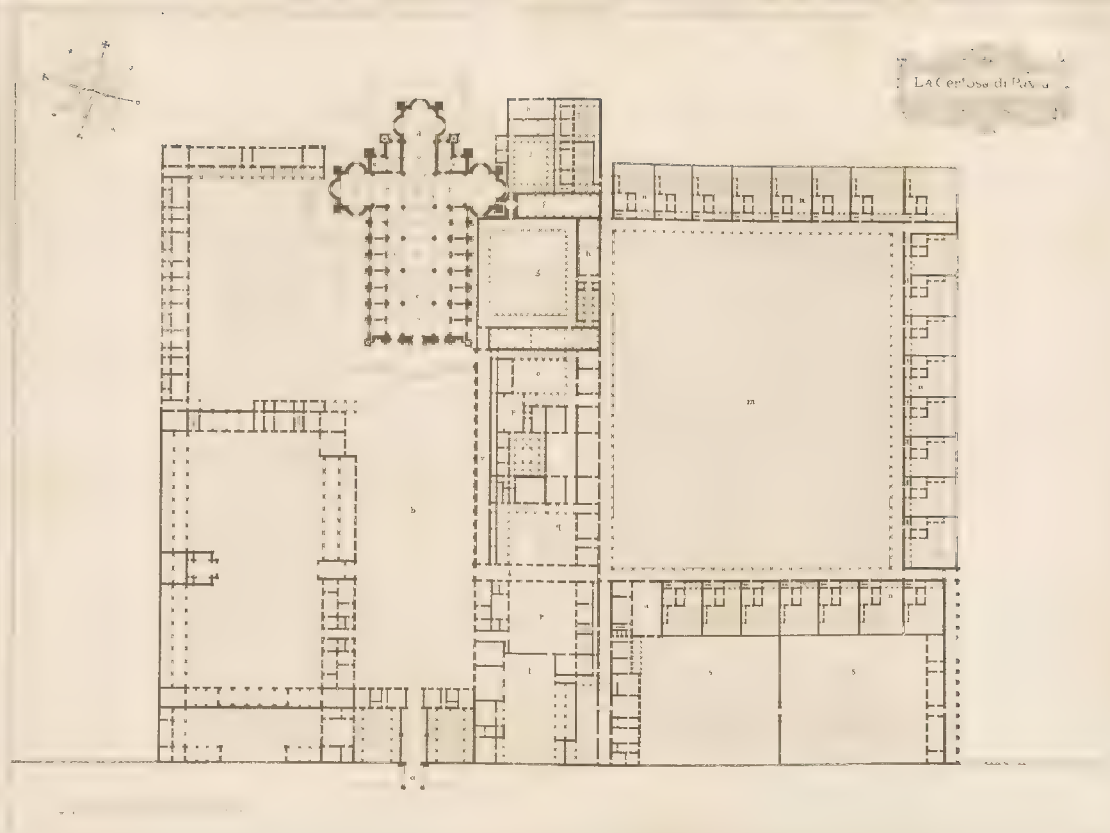


CERTOSA DI PAVIA



CERTOSA DI PAVIA

TAV. I



PLANIMETRIA GENERALE DELLA CERTOSA ED EDIFICI ANNESSI.